

Teroka Tari Gaya Surakarta

Silvester Pamardi



Penerbit:

ISI PRESS

Bekerja sama dengan Pascasarjana ISI Surakarta

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Kerting,an,

Jebres, Surakarta 57126

Telp. (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

Teroka Tari Gaya Surakarta

Cetakan I, 2017. ISI Press

v + 330 Halaman

Ukuran: 15,5 X 23 cm

Penulis

Silvester Pamardi

Editor

Joko S. Gombloh

Tata letak/Layout

Irvan Muhamad Nursyahid

Desain sampul

Taufik Murtono

ISBN 978-602-5573-15-6

Penerbit

ISI Press

Bekerja sama dengan Pascasarjana ISI Surakarta

Jl. Ki Hadjar Dewantara 19, Ketingan, Jebres, Surakarta 57126

Telp (0271) 647658, Fax. (0271) 646175

All rights reserved

© 2017, Hak Cipta dilindungi Undang-undang.

Dilarang keras menterjemahkan, memfotokopi, atau memperbanyak sebagian atau seluruh isi buku ini tanpa izin tertulis dari penulis.

Sanksi pelanggaran pasal 72 Undang-undang Hak Cipta (UU No. 19 Tahun 2002)

1. Barang siapa dengan sengaja dan tanpa hak melakukan perbuatan sebagaimana dimaksudkan dalam Pasal 2 ayat (1) atau Pasal 49 ayat (1) dan ayat (2) dipidana dengan pidana penjara masing-masing paling singkat 1 (satu) bulan dan/atau denda paling sedikit Rp. 1.000.000,00 (satu juta rupiah), atau pidana paling lama 7 (tujuh) tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 5.000.000.000,00 (lima milyar rupiah).
2. Barang siapa dengan sengaja menyiarkan, memamerkan, mengedarkan, atau menjual kepada umum suatu ciptaan atau barang hasil pelanggaran Hak Cipta sebagaimana diumumkan dalam ayat (1), dipidana dengan pidana penjara paling lama 5 tahun dan/atau denda paling banyak Rp. 500.000.000,00 (lima ratus juta rupiah).

PENGANTAR

“Mas Pam”, demikian sahabat dan *bebrayan* kerap memanggilnya. Terlahir dengan nama Silvester Pamardi, tumbuh melaku dari “Panji Anom” ke “Panji Sepuh”. Dari belajar tari, menjadi penari, menjadi koreografer, dan akademisi tari.

Teroka Tari Gaya Surakarta adalah buah laku meninjau ulang pengembaraan empiris kesenimanan dan kesarjanaan yang dialami Mas Pam. Sebagai bagian dari pelaku tari di Surakarta, Mas Pam memposisikan pengalaman dirinya di dalam arus besar dinamika tari gaya Surakarta. Pengalaman belajar tari hingga menjadi seniman tari, kemudian mengajar dan mengkarya tari, serta meneliti dan menulis tari, adalah partikel-partikel dari dunia perkembangan dan perubahan gaya tari (di) Surakarta.

Patut diapresiasi, tulisan ini membuat jalan terang ke depan. Sebuah uraian analisis dinamika perkembangan tari gaya Surakarta pasca patronage Sinuwun Paku Buwono X (1893-1939). Pemilihan waktu analisis dilakukan dalam rentang waktu yang relatif panjang, tahun 1940 hingga tahun 2000.

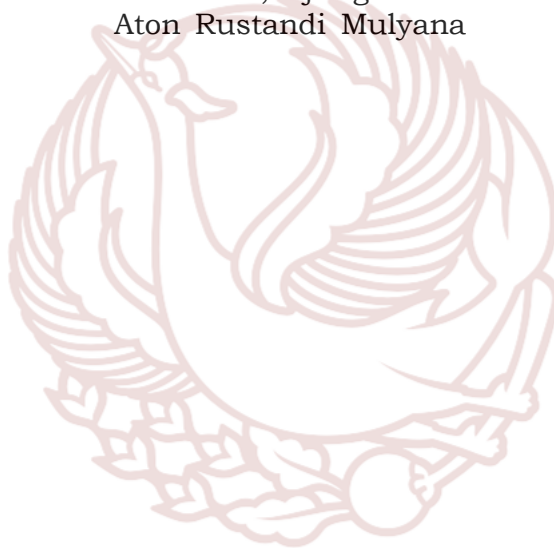
Ada banyak perkembangan dan perubahan yang terjadi. Dinamika ini, menurut Mas Pam, dapat diidentifikasi melalui empat tahap. Pertama, masa peralihan (1940-1950). Ini era awal tari gaya Surakarta ke luar dari lingkungan dalam tembok keraton, dan hidup berkembang di pendapatan-pendapatan yang ada di luar tembok keraton. Kedua, masa pergerakan (1950-1970). Sebuah masa dengan orientasi nasionalisme keindonesiaan. Ketiga, masa pertumbuhan (1970-1980). Di antara spirit nasionalisme menghadirkan ekspresi-ekspresi tari baru, reorientasi tari keraton dijadikan bagian dari strategi konservatif. Keempat, masa pembebasan (1980-2000). Di era ini kuasa, ekspresi, dan gaya personal lebih dominan. Empat masa itu ditandai perubahan bentuk, fungsi, dan tema.

Meski isi tulisan tidak sengaja difokuskan kepada alur waktu di belakang dan relasi kausalitasnya. Namun, ada galur yang menghubungkan kesinambungan sebuah *post-*

episode. Kelanjutan citra estetik Jawa (baca: tari gaya Surakarta) yang dikuasa dan dilindung sepenuhnya oleh aristokrat Kasunanan Surakarta menuju episode baru. Arus sejarah estetika tari gaya Surakarta beralih dari kuasa di dalam tembok keraton ke kuasa-kuasa baru di luar tembok keraton. Partisipasi dan kuasa lembaga-lembaga dan aktor-aktor di luar keraton banyak berperan. Tari gaya Surakarta dimaknai tidak lagi sama dengan tari yang diinisiasi dan dikukuhkan secara melembaga di lingkungan keraton Surakarta.

Selamat ber-*iqra*.

Surakarta, ujung Desember 2017
Aton Rustandi Mulyana



DAFTAR ISI

HALAMAN JUDUL	i
PENGANTAR	iii
DAFTAR ISI	v
BAB I PENGANTAR	1
A. Tari Gaya Surakarta: Beberapa Persoalan	1
B. Tiga Persoalan Utama	15
C. Tujuan dan Manfaat	16
D. Berpayung Teori Etnokoreologi	17
BAB II SAKRALANNYA HASTOKAWACA DALAM TARIAN KERATON	29
A. Tari Keraton	29
B. Kehidupan Tari	86
BAB III SIMBOLIS VERSUS EKSPRESIONIS PROGRESIF SASONOMULYO	101
A. Perubahan Bentuk	102
B. Adaptasi Budaya	111
C. Dinamika Perkembangan	118
BAB IV 1940-2000an SAKRAL HINGGA POSTRUKTURAL	169
A. Unsur Pendorong	171
B. Cakupan Perubahan	185
BAB V SUWUK	309
KEPUSTAKAAN	313
GLOSARI	325

BAB I

PENGANTAR

A. Tari Gaya Surakarta: Beberapa Persoalan

Negara-bangsa (*nation state*) Indonesia terbangun dari pelbagai bentuk kemasyarakatan, ras, dan kesukuan. Setiap bentuk masyarakat tersebut mempunyai tradisi atau kebiasaan, adat-istiadat, serta seni budaya sendiri-sendiri. Tradisi dari masing-masing suku itulah yang menyebabkan tata kehidupan sosial budaya menjadi 'berwarna' dan menjadi kekhasan tersendiri bagi bangsa Indonesia.

Jenis seni budaya tradisi yang beraneka ragam tersebut terus melaju dalam suatu dinamika yang selalu digerakkan oleh manusianya seiring dengan kepentingan jamannya. Dinamika budaya tersebut sejalan dengan pandangan bahwa tradisi bukanlah sesuatu yang tak dapat diubah; tradisi justru dipadukan dengan aneka ragam perbuatan manusia dan diangkat dalam keseluruhannya: ia menerimanya, menolaknya atau mengubahnya.¹ Terbukti, dalam perjalanan sejarahnya, dinamika kebudayaan tradisi dari setiap masyarakat suku bangsa Indonesia telah membentuk, menopang dan membangun peradaban baru dalam setiap kurun waktunya. Ia membentuk suatu 'jaman baru' bagi masyarakat sebelumnya karena setiap generasi selalu mengamalkan, menyegarkan dan kemudian mewariskannya kepada generasi berikutnya. Kebudayaan merupakan cerita tentang perubahan-perubahan dan riwayat manusia yang selalu memberi wujud baru kepada pola-pola kebudayaan yang sudah ada.²

Anak-anak Indonesia telah dibentuk oleh masyarakatnya sesuai dengan nilai budaya, adat yang hidup ditempatnya; tetapi anak-anak itu juga diperkenalkan dengan nilai-nilai baru tentang manusia melewati pendidikan sekolah, organisasi pemuda di mana ia tergabung, buku-buku yang dibacanya, opini-opini melewati majalah, surat kabar serta radio dan televisi maupun media massa lainnya. Pada diri

anak-anak sebenarnya telah dimasukkan unsur-unsur nilai budaya yang “lama” di samping juga ditanamkan pandangan baru tentang berbagai soal kehidupan yang bisa cocok ataupun tidak cocok dengan nilai budaya yang telah diterimanya.³

Semenjak Indonesia merdeka pergaulan antar suku bangsa semakin akrab dan jalinan interaksi budayanya semakin terbuka pula, termasuk menjadi lebih saling mengenal dan memahami bentuk-bentuk ekspresi seni tradisi dari daerah-daerah lain. Hal ini memunculkan pandangan-pandangan baru yang pada gilirannya melahirkan nilai-nilai budaya baru dalam kehidupan berkesenian. Pandangan serta nilai-nilai baru ini terus bergerak dan berkelanjutan seiring dengan upaya-upaya pembaharuan kesenian tradisi.

Seni tradisi kemudian banyak dijadikan sebagai obyek kajian yang melahirkan pemikiran baru, untuk kepentingan pembangunan kebudayaan, dunia akademik, pengembangan profesi, *entertainment* dan dijadikan salah satu basis pengembangan ekonomi kreatif dalam kebijakan pemerintahan Indonesia. Fenomena-fenomena tersebut meninggalkan rekaman-rekaman atau jejak-jejak perubahan ekspresi seni tradisi, tak terkecuali seni tari gaya Surakarta pada setiap kurun waktunya. Dalam kaitan ini, fenomena perubahan sikap sosial kemasyarakatan pada tari tradisi memicu pergerakan dinamika tari gaya Surakarta. Perubahan tersebut diakibatkan oleh penafsiran-penafsiran baru terhadap bentuk, cara, prinsip, dan pandangan dari angkatan-angkatan sebelumnya yang dianggap sebagai *empu* tari. Sebagaimana ditegaskan oleh Humardani bahwa tari tradisi mencakup semua segi kehidupan tari yang berpedoman ketat pada penataan-penataan dan aturan-aturan yang telah ditentukan oleh angkatan-angkatan sebelumnya yang dianggap sebagai “nenek moyang” dan “*empu* tari.”⁴ Ini yang meniscayakan bahwa tari gaya Surakarta itu dinamis: mengalami perkembangan bentuk, tema, dan fungsinya di setiap generasi.

Tradisi dalam arti kebiasaan-kebiasaan leluhur dan dulunya dipertahankan, tidak lagi dijadikan acuan dasar.

Sebab, dinamika tari gaya Surakarta kecenderungannya menunjukkan sifat kemajuan atau *progress*. Sifat-sifat *progress* ini ada dalam dunia modern, sebagaimana disampaikan Wisadirana:

... modern menunjuk kepada sifat kemajuan atau *progress*. Adapun varian dalam modernisasi ditunjukkan dengan : (1) model struktural yang menekankan pada perubahan struktural; (2) model budaya yang menekankan pada perubahan struktur normatif, khususnya tentang nilai penghambat atau pendorong; (3) model psikologi, yang menekankan pada perubahan tingkah laku, sistem kepentingan dan akibat kepribadian.⁵

Ketiga macam varian modernisasi di atas adalah mesin penggerak dinamika tari gaya Surakarta yang berakar dari penafsiran konsepsi keindahan dan idealisme seni pada setiap generasi. Sebuah upaya untuk menemukan alternatif baru terhadap konsepsi dan idealisasi keindahan tari tradisi yang dihadapkan dengan kondisi realitas sehari-hari. Herbert Read mengatakan, seni tradisi, sebagai suatu idealisasi, barangkali sama baiknya dengan yang lain-lain; tetapi masyarakat menyadari bahwa ini hanyalah salah satu dari banyak idealisasi yang mungkin ada.⁶

Berangkat dari pemikiran-pemikiran di atas, dapat dijelaskan bahwa sasaran buku ini adalah menguraikan penafsiran-penafsiran baru terhadap konsepsi keindahan dan idealisasi seni tari tradisi yang melahirkan jejak-jejak perubahan bentuk tari gaya Surakarta.

1. Tari Gaya Surakarta: Sebuah Awal

Tari gaya Surakarta dapat dikenali melalui terbelahnya budaya Jawa—yang direpresentasikan kerajaan Mataram—menjadi Keraton Kasunanan Surakarta dan Kasultanan Yogyakarta oleh Perjanjian Giyanti (1755). Dengan kata lain, seperti ditegaskan oleh Soedarsono, lahirnya tari gaya Surakarta dan Yogyakarta adalah akibat dari pecahnya kerajaan Mataram menjadi dua kerajaan tersebut.⁷

Dalam perjalanan politik pemerintahan, lewat Perjanjian Salatiga (1757), keraton Kasunanan Surakarta terbelah lagi dengan munculnya Praja Mangkunegaran. Praja Mangkunegaran berkedudukan sebagai Kadipaten, posisinya lebih rendah daripada Keraton Kasunanan. Status berbeda ini berkorelasi dengan produk budaya yang dilahirkan, tak terkecuali pada dunia tari. Misalnya, penari *bedhaya* berjumlah *tujuh* orang, bukan *sembilan* seperti halnya pada *bedhaya* Keraton Kasunanan Surakarta. Pada bentuk gaya tari yang berkembang di Keraton Kasunanan dan Praja Mangkunegaran inilah pembentukan tari Jawa gaya Surakarta bermula. Sri Rochana Widyastutiningrum dan Wahyu Santoso Prabowo menyebut:

Pada mulanya tari gaya Surakarta berkembang di keraton Kasunanan dan Pura Mangkunegaran. Keduanya memiliki warna, corak, kualitas, serta gaya yang berbeda. Namun yang banyak dikenal oleh kalangan luas sebagai Tari gaya Surakarta adalah tari gaya Kasunanan yang awalnya hanya berkembang di lingkungan keraton saja.⁸

Terbentuknya tari gaya Surakarta pada akhirnya merupakan suatu bentuk momentum dari gerak kebudayaan yang terjadi karena adanya interaksi sosial dalam mengembangkan nilai-nilai seni tradisi. Ini yang menyebabkan tari gaya Surakarta sifatnya tidak statis dan selalu diwarnai perasaan-perasaan dan konsep-konsep pemikiran baru yang mengandung penyikapan atas suasana riang, sedih, datar, agresif, kecewa, puas, bangga, juga konflik yang melingkupinya.

Bentuk dan konsep tari gaya Surakarta pada awalnya sangat lekat dengan nilai-nilai tradisi keraton bahwa tari sebagai budaya adalah untuk mengolah budi lahir dan batin. Untuk mencapai itu, tari tradisi sangat memperhatikan kaidah-kaidah gerak tari secara ketat secara estetik dan etika. Seturut Nursyahid, hasil dari pengolahan budi itulah yang disebut budaya. Dan, budaya itu memiliki daya perbawa, yang kemudian menjadi keyakinan.⁹

Daya perbawa dan keyakinan tersebut dicapai melalui pembakuan gerak berupa aturan-aturan yang ketat. Hal ini terbaca melalui pesan wasiat Koesoemakesawa, seorang

empu tari Keraton Kasunanan Surakarta kepada Sukanta, guru tari KOKAR Surakarta, sebagai berikut.

Pesanku yang harus selalu kamu pegang adalah jangan sekali-kali merubah *pathokan* tari yang telah ditentukan. Ibaratnya, meskipun tari ini sudah tidak laku lagi, aturan yang baku ini harus tetap dipegang.¹⁰

Pembakuan tersebut bersifat mengikat sedemikian rupa, tidak boleh dilanggar dan apabila melanggarnya timbul rasa bersalah. Sikap ini, sampai sekarang masih dapat ditemui gejalanya, sebagaimana dituturkan oleh Budi Santosa guru tari tradisi di SMK 8 Surakarta berikut.

Sejak saya mendalami bentuk dan konsep tari tradisi, ternyata banyak gerakan tari yang bersinggungan dengan nilai-nilai ajaran. Oleh sebab itu, saya sekarang tidak berani menarikan gerak *sabetan* dengan cara terbalik, artinya dimulai dari kiri dulu, karena nilai simboliknya bisa terbalik pula.¹¹

Pembakuan tersebut pada akhirnya melahirkan aturan-aturan di antaranya :(1) Aturan tentang pola sikap *adeq* yang meliputi sikap dasar dalam menari, yaitu sikap kepala, pandangan mata, bahu, dada, punggung, lengan, tangan, jari tangan, pinggang, tungkai, lutut, kaki, dan jari kaki; (2) Sikap gerak meliputi tuntutan gerak yang bersih, rapi, *wijang* (jelas), *lulut*, *luluh*, *runtut*, *lèlèh* (sumèlèh), dan *luwes*; (3) Ruang dan volume gerak meliputi penggunaan aturan jarak pandang mata, *tolèhan* (ruang gerak kepala), *penthangan* (ruang gerak lengan), *jangkahan* kaki (ruang dan jarak langkah kaki, *tanjak*), lintasan gerak lengan dan kaki; (4) Penggunaan properti meliputi penggunaan dan cara menggerakkannya seperti pada bentuk *samparan* dan *sampur*.

Pada bentuk penyajiannya juga mempunyai struktur yang dibakukan, yang kemudian memunculkan *genre* tari seperti *bedhaya*, *srimpi*, *wirèng*, dan *wirèng pethilan* berikut ini.

1. *Genre bedhaya* merupakan garapan tari yang menggunakan sembilan orang penari putri, yang di dalamnya

mengandung unsur ceritera yang digarap dengan halus sehingga sulit untuk ditangkap secara verbal.

2. *Genre srimpi* mempunyai struktur garapan yang hampir sama dengan *genre bedhaya*, namun jumlah penarinya hanya empat orang.
3. *Genre wirèng* merupakan garapan tari berpasangan, dua atau empat orang penari, berbusana sama, bertema perang, dan dengan struktur penyajian yang khusus, yaitu: dimulai dengan *maju beksan* yang dilakukan pada *gawang supana* (belakang tengah arena pentas), dilanjutkan dengan *beksan* yang dilakukan pada *gawang beksan* (tepat di tengah arena pentas), kemudian diakhiri dengan *mundur beksan* (kembali ke *gawang sumpana*).
4. *Genre wirèng pethilan* mempunyai struktur garapan yang hampir sama dengan *genre wirèng*. Perbedaannya *genre wirèng pethilan* menggunakan unsur cerita yang dipungut dari cerita tertentu. Kata *pethilan* mempunyai arti memetik. Maksudnya adalah memetik sebagian dari sebuah cerita, misalnya tari *Karna Tanding* atau *Gatotkaca Antasena* dipetik dari cerita Mahabarata. Busananya menyesuaikan dengan karakter peran tokoh masing-masing.

Detail aturan-aturan dan *genre* tari di atas dapat disimak dalam serat *Kridwayangga* yang berisi *pakem beksa*, ditulis oleh Sastra Kartika pada tahun 1925.¹² Aturan-aturan tersebut pada gilirannya membentuk sebuah gaya tari, yang dikenal sebagai tari gaya Surakarta. Kata 'gaya' dimaksudkan adanya ciri khas dalam suatu pembawaan gerak tari yang kemudian menjadi identitas dari tari gaya Surakarta tersebut. Juga dalam arti, sebagaimana dinyatakan Edi Sedyawati, adalah sekelompok ciri-ciri khas dari suatu tradisi atau suatu kebiasaan tari tertentu, yang membedakannya dengan tradisi atau kebiasaan tari yang lain.¹³

Tari gaya Surakarta yang bersumber dari keraton Surakarta dapat pula dikelompokkan menurut bentuk pola gerakannya, yaitu tari *putri*, tari *alus*, dan tari *gagah*. Masing-

masing bentuk tersebut dapat dipilah lagi menurut karakter gerakannya, misalnya tari *alus* dibagi menjadi tari *putra alus luruh* dan *lanyap*. Tari *gagah* digolongkan menjadi bentuk *kasatriyan*, *dugangan*, dan *bapang*. Adapun pada tari *putri*, dibagi menjadi *putri luruh/oji* dan *lanyap/èndhèl*. Di samping ketiga bentuk pola di atas, ada pula bentuk *madya* yang menggabungkan karakter antara tari *gagah* dan *alus*.

Pola pemikiran tradisi keraton yang bersifat simbolis, historis mistis, dan esoteris (batiniah), mengarahkan pemikiran bahwa dalam seni tari gaya Surakarta terkandung nilai-nilai kearifan budayanya. Oleh karena itu, kekuatan tari gaya Surakarta sebaiknya diinterpretasikan bukan dalam arti bentuk fisik saja, tetapi pada esensi atau hakikat maknanya. Dapat dikatakan bahwa tari gaya Surakarta sifatnya bukan visual semata, tetapi lebih pada makna dan nilai-nilai spiritual yang mengarah pada pengayaan pengalaman batin. Pemahaman seperti itu sangat berakar kuat di kalangan tradisionalis dan dijadikan visi dan misi pengembangannya: bahwa tari itu bukan sekadar *tontonan* tetapi juga merupakan *tuntunan*. Tari gaya Surakarta bukanlah sekadar sekumpulan gerak indah yang bersifat lahir, tetapi lebih dari itu terkandung nilai-nilai *wigati* yang bersifat batin. Nursyahid menyatakan bahwa nilai-nilai *wigati* itu pada hakikatnya merupakan perwujudan dari ajaran-ajaran atau laku hidup untuk mencapai cita-cita budaya keraton, yaitu budi luhur, keselamatan, kewibawaan, dan lain-lain.¹⁴

2. Perkembangan Tari Gaya Surakarta

Perkembangan tari gaya Surakarta pada hakikatnya merupakan suatu bentuk dinamika budaya yang dikarenakan oleh adanya perubahan-perubahan di dalamnya. Perubahan itu sendiri pada hakikatnya merupakan suatu tanda adanya kehidupan dan pergerakan yang berpengaruh terhadap lahirnya bentuk dan konsep-konsep baru. Perubahan bentuk menyangkut pada persoalan pola gerak tarinya, sementara perubahan konsep berkenaan dengan penyikapannya yaitu dari pola pemikiran tradisi ke pola pemikiran modern, dalam pengertian sebagai usaha untuk hidup sesuai dengan zaman

dan konstelasi dunia sekarang,¹⁵ yang mengarah pada upaya-upaya manusia untuk mencapai nilai-nilai kehidupan yang universal. Hal ini membawa tari-tarian keraton ke dalam arus perubahan dan terus mengalami perkembangan dari waktu ke waktu antar generasi.

Bermula pada tahun 1939, saat kehidupan keraton Kasunanan Surakarta mulai terpuruk oleh pelbagai krisis, bahkan untuk mengatur rumah tangga sendiri saja tidak berdaya,¹⁶—lantaran pemerintah keraton tidak dapat lagi menyangga perekonomian kehidupan para *abdi dalem Langentaya*—menjadikan para *empu* tari mengalihkan perhatian pada kegiatan tari di luar keraton. Termasuk R.T. Koesoemakesawa yang diserahi tugas memegang urusan kesenian Keraton Surakarta saat itu dan pada tahun 1940 juga mulai mengajar tari di luar keraton, yaitu di Perhimpunan Kesenian Mondroguno Surakarta.¹⁷ Ketika di luar keraton itulah para *empu* tari mulai berani mencetuskan ide-idenya masing-masing untuk mengembangkan bentuk dan konsep tari gaya Surakarta dan secara tidak langsung menyebabkan pudarnya aturan-aturan tari tradisi keraton. Bertolak dari kedua fenomena tersebut, maka pada tahun 1940an dapat dikatakan sebagai titik awal perkembangan tari di luar keraton.

Di luar keraton, para *empu* tari mengajarkan tari berdasarkan interpretasi masing-masing. Dari situ muncul *wilet* yang beragam: teknik-teknik individu yang dikembangkan oleh para *empu* atau guru tari tersebut. Teknik-teknik tersebut diwariskan dan dikembangkan oleh para pengikutnya. Mereka meminjam pendapa-pendapa milik para bangsawan keraton sebagai tempat latihan.

Di Surakarta para *abdi dalem* dan tokoh seniman terkemuka seperti Wira Bratomo, Wignya Hambeksa, Sindoe Hardiman dan Atma Kesawa, secara pribadi mengembangkan tari klasik di luar tembok keraton. Mereka membuka kesempatan bagi masyarakat umum untuk belajar. Yang terjadi kemudian gaya-gaya pribadi seniman-seniman tersebut diwariskan dan dikembangkan oleh para siswa mereka. Dengan demikian sifat atau watak dari tari klasik yang berkembang kemudian adalah tari klasik plus, yaitu

tari klasik keraton yang digarap kembali menurut interpretasi rasa pribadi para seniman pemuka tersebut.¹⁸

Pada saat itu, ketaatan para *empu* tari terhadap keraton masih kuat, sehingga mereka belum berani mengajarkan tari-tarian yang dianggap sakral atau yang dianggap sebagai pusaka keraton, seperti tari *srimpi* dan *bedhaya*. Mereka sebatas mengajarkan *wirèng* dan *wirèng pethilan* saja. Yang menarik adalah penggunaan pendapa-pendapa sebagai tempat latihan melahirkan aliran-aliran yang sesuai dengan nama para pemiliknya. Misalnya, pendapa Atma Hutaya melahirkan aliran Atmahutayan, pendapa di wilayah Kemlayan, melahirkan aliran Kemlayan.¹⁹

Pemikiran-pemikiran baru para *empu* tari di atas sebenarnya masih belum sepenuhnya memiliki keleluasaan untuk mengembangkan ide-ide kreatifnya. Sebab, di samping ketaatannya pada keraton, juga terbentur situasi keamanan dan ketenteraman yang tidak kondusif: pada masa pendudukan Jepang (1942-1945) terbit larangan kegiatan masyarakat pada malam hari. Di samping itu, Jepang juga melarang berbagai kegiatan yang menghimpun massa, termasuk kegiatan berkesenian. Bahkan terjadi pula perampasan gamelan besi milik masyarakat oleh Jepang.²⁰

Pada tahun 1950, muncul pemikiran baru tentang pentingnya pembentukan tari gaya Surakarta secara lebih jelas melalui wadah organisasi Himpunan Budaya Surakarta (HBS). Upaya HBS tersebut direspon pemerintah dengan memunculkan kebijakan untuk membangun kebudayaan Indonesia yang berakar pada kesenian tradisi. Maka, pada tahun itu pula, berdirilah lembaga kesenian formal Konservatori Karawitan Indonesia (KOKAR) Surakarta yang kini bernama SMK Negeri 8 Surakarta. Kedua lembaga ini dapat dikatakan sebagai penggerak utama dinamika tari gaya Surakarta. Perkembangan yang menonjol saat itu di antaranya sebagai berikut:

- a. Para *empu* tari berhasil mengolah gerak tari yang bertumpu pada dua gaya tari, yaitu Kasunanan dan

Mangkunegaran ke dalam bentuk baru yang kemudian mereka sebut dengan tari gaya Surakarta.²¹

- b. Para *empu* tari berhasil mengemas dasar-dasar tari yang bersumber dari kedua keraton di atas menjadi pola dasar gerak tari yang sistematis untuk mendasari proses pembelajaran tari Jawa gaya Surakarta.

Dengan demikian, dapat ditengarai bahwa tari gaya Surakarta yang berkembang sekarang ini merupakan hasil kerja keras para cendekiawan, budayawan, dan *empu* tari di HBS dan KOKAR pada tahun 1950-an.

Hal yang menarik dari dekade awal ini adalah bagaimana para *empu* tari yang pada awalnya mengembangkan tari menurut selera masing-masing, kemudian merasa perlu untuk menyatu kembali. Sementara, di sisi lain, tanpa disadari bahwa tindakannya itu juga mengarah pada adanya pembakuan gerak tari yang dapat mengekang munculnya pemikiran-pemikiran baru di masa depan.

Dalam dekade berikutnya, pada tahun 1960-an, tari gaya Surakarta mulai bersentuhan dengan kegiatan yang bernilai ekonomis. Masyarakat tari pada masa itu mulai mengenal istilah *PY* (*péyé* yang berarti '*payu*' alias terbeli) untuk menyebut kegiatan pentas tari yang dibayar. Istilah *PY* tersebut, dimunculkan pertama kali oleh Jaka Suharjo, seorang penari *gagahan* dari keraton Kasunanan Surakarta,²² yang bergerak di luar komunitas tari HBS dan KOKAR. Pada dekade itu muncul pula istilah *PTL* yang merupakan kependekan dari kata 'pertolongan,' untuk menyebut kegiatan pentas yang tidak dibayar alias pertolongan.

Pada dekade ini, fenomena tradisi dan modern mulai mengemuka dalam berbagai bentuk. Upaya-upaya pengembangan tari diarahkan ke luar dari persoalan tradisi dan kewilayahan. G.P.H.Jatikusuma, pencetus Ramayana Prambanan, melontarkan gagasannya tentang kepribadian Indonesia modern, yang berlandaskan pada keselarasan dinamis antara seni budaya tradisi dengan cita rasa zaman.

Kepribadian Indonesia modern adalah revolusioner. Salah satu sifatnya adalah dinamik. Tetapi sebaliknya kepribadian Indonesia tidak (boleh) mengenal labilitas. Jadi apa yang harus diciptakan adalah *dynamic equilibrium*. Kita harus menjanjikan keindahan dalam *dynamic equilibrium*.²³

Munculnya pertunjukan Ramayana pada tahun 1960-an telah berhasil memunculkan *genre* tari baru pula yaitu *genre dramatari* atau *sendratari*. Dalam Pertunjukan Ramayana itu banyak muncul bentuk-bentuk dan teknik-teknik gerak baru sebagai konsekuensi dari adanya peran-peran yang bersumber dari Epos Ramayana seperti misalnya gerakan kijang, kelinci, kera, jatayu, ular, dan sebagainya. Perubahan ini sangat berarti, karena mengilhami para seniman untuk menciptakan tarian baru seperti tari Pemburu Kijang, tari Kelinci, fragmen Taman Soka, dan sebagainya.

Tahun 1970-an dinamika tari gaya Surakarta dapat dikatakan mulai memasuki babak baru dalam mengapresiasi seni tradisi-modern untuk tari. Masyarakat seni pertunjukan di Surakarta saat itu belum dapat menerima kehadiran pertunjukan ‘Samgita Panca Sona’ karya Sardono, yang dipentaskan di Auditorium RRI Surakarta pada tahun 1971. Rustopo memaparkan penolakan terhadap karya ‘Samgita Panca Sona’, sebagai berikut.

Keterlibatan sebagian besar mahasiswa ASKI dalam reaksi menolak (berteriak-teriak dan melempar telur) terhadap pertunjukan “Samgita” karya Sardono di Auditorium RRI Surakarta pada tahun 1971 awal, merupakan salah satu bukti bahwa mereka penganut paham *waton* yang setia, dan dari itu mereka menolak kehadiran unsur-unsur baru yang tidak ada dalam kamus *waton*.²⁴

Pada tataran lain, seiring dengan bergulirnya pemikiran-pemikiran baru di atas, para seniman muda cenderung kian membebaskan diri dari batasan-batasan tradisi yang bersifat mengikat dan lebih mengedepankan

esensi perubahan yang bersifat kekinian sebagaimana yang terjadi pada *Modern Dance* di Barat. Parani yang menyatakan bahwa *Modern Dance* mencetuskan suatu pandangan bahwa sumber dan titik tolak ekspresi seni tari tidak terbatas pada penyusunan gerak-gerak saja, tapi terutama pada diri manusianya sendiri dan interrelasinya dengan lingkungannya, lingkungannya masa lampau dan lingkungannya masa depan.²⁵

Benturan-benturan pandangan tradisi dan modern dalam masyarakat seni pertunjukan Surakarta meluas ke dalam skala nasional. Fenomena yang menonjol tentang wacana tradisi dan modern tampak dalam kegiatan tari di Pusat Kebudayaan Jawa Tengah (PKJT) yang berlokasi di Surakarta. Pusat kebudayaan ini menjadi dapur atau laboratorium pengolahan seni yang meliputi: penggarapan seni 'baru,' penataran tenaga teknis dan atau pamong seni, pembicaraan tentang masalah-masalah kesenian, dan hal-hal lain yang dianggap penting bagi kesenian.

PKJT merekrut seniman-seniman kreatif yang tinggal di Surakarta dan sekitarnya. Salah satu kegiatannya adalah membuat semacam laboratorium untuk kegiatan pengolahan dan pengembangan seni tradisi yaitu menggali *sekaran-sekaran* yang menjadi *vokabuler* tari Jawa gaya Surakarta. *Sekaran-sekaran* ini selanjutnya dikembangkan sesuai dengan citarasa saat itu.

Pada 1977 PKJT juga bersinergi dengan jurusan tari Akademi Seni Karawitan Indonesia (sekarang menjadi ISI Surakarta). Sinergi ini menjadikan perkembangan tari gaya Surakarta semakin pesat. Kerjasama antara PKJT dan ASKI juga memunculkan nama 'Sasonomulyo' yang notabene sebagai tempat kegiatan tari kemudian populer sebagai gaya Sasonomulyo di samping tari Jawa gaya Surakarta.²⁶ Gaya Sasonomulyo berkembang luas tidak hanya di Surakarta akan tetapi di Jawa Tengah. Ciri gaya Sasonomulyo yang menonjol adalah: volume gerak yang lebih diperluas; tempo gerak dipercepat; dan pengolahan teknik gerak *rampak* yang diadopsi dari teknik-teknik tari Barat yang dikembangkan oleh Balanchine, terutama berkaitan dengan postur tubuh penari.²⁷

Balanchine memilih penari yang bertangan dan kaki panjang. Dalam hal ini, tentu berkaitan dengan pengolahan volume gerak. Dengan tangan dan kaki yang panjang, dapat dicapai volume gerak yang lebih besar, dan pengolahan volume menjadi semakin banyak menghasilkan bentuk dan variasi gerak. Pengolahan volume gerak yang lebih luas ini, sangat mendominasi pemikiran-pemikiran Balanchine. Konsep Balanchine inilah yang diadopsi oleh Gendhon Humardani dan kemudian dikembangkan pada tari Jawa gaya Surakarta. Termasuk pula kesamaan dalam hal mengolah kecepatan gerak. Antara Balanchine dan Gendhon, keduanya sama-sama memperhatikan pengolahan kecepatan gerak tari yang mempunyai kecenderungan lebih cepat. Kedua tokoh ini pun memiliki kesamaan lain dalam hal orientasi pengembangan tari. Mereka sama-sama bertolak dari tari tradisi.²⁸

Pengadopsian teknik tari yang dikembangkan Gendhon melalui PKJT-ASKI atau gaya Sasonomulyo ini sempat memunculkan polemik di antara seniman tari Jawa. Sebagian seniman menganggap teknik *rampak* ini menghilangkan ciri khas tari tradisi yang menonjolkan *wiledan* yang mempribadi. Di luar itu, Sasonomulyo kemudian dikenal sebagai penghasil karya-karya seni tradisi yang bercitra modern seperti yang ditegaskan Rustopo berikut ini.

Nama Sasonomulyo makin dikenal masyarakat luas sejak PKJT dan ASKI menghasilkan karya-karya seni tradisi yang bercitra modern. Melalui “Durham Festival Oriental Music” 1979 di Inggris nama Sasonomulyo dikenal oleh masyarakat musik dan tari seluruh dunia, karena keikutsertaan PKJT/ASKI dalam festival itu menggunakan nama Sasonomulyo.²⁹

Tentang lahirnya gaya Sasonomulyo, Wahyu Santosa Prabawa menegaskan sebagai berikut.

Karena banyaknya perubahan-perubahan pada tari tradisi yang dilakukan di ASKI/PKJT, dan karena mungkin bentuk dan isinya dirasakan lain dengan tari

tradisi yang sudah ada, maka muncul pernyataan gaya Sasonomulyo [pernyataan tentang gaya Sasonomulyo ini pernah dilontarkan pada diskusi tari dalam Festival Penata Tari Muda II - 1979 di Jakarta dan mendapat berbagai tanggapan]. Suatu gaya tari tertentu akan muncul karena ada lingkungan pendukungnya, demikian pula gaya Sasonomulyo.³⁰

Dalam kelanjutannya, gaya Sasonomulyo lantas mendasari keterbukaan para pelaku seni di Surakarta. Mereka tidak lagi menganggap pakem sebagai hal yang mengikat. Mereka memperlakukan vokabuler tradisi sebagai materi untuk mengekspresikan karya-karyanya yang cenderung bersifat pribadi, sehingga karya-karya yang muncul sangat individual. Hal ini kian marak di tahun 1990 yaitu dengan adanya bentuk kolaborasi tari antar seniman dari berbagai daerah, baik dari dalam negeri ataupun luar negeri.

Tahun 1998 terjadi perubahan yang sangat berarti terkait dengan peristiwa reformasi yang ditandai dengan lengsernya Presiden Suharto. Sejak reformasi ini, loyalitas terhadap patron-patron kesenian yang dibangun pemerintah tidak lagi mendominasi kerja seniman. Setelah itu bermunculan kekuatan-kekuatan seni baru dari adanya sanggar-sanggar atau kelompok-kelompok seniman yang membentuk kantong-kantong kesenian seperti halnya Sanggar *Wayang Suket* (Solo), *Teater Garasi* (Yogyakarta), *Teater Gidag-Gidig* (Solo), *Teater Utan Kayu* (Jakarta), *Teater Oncor* (Jakarta), *Teater Lorong* (Jakarta) dan lain-lain. Tampilnya kantong-kantong kesenian tersebut dinyatakan sebagai pusat-pusat alternatif.³¹ Kantong-kantong kesenian tersebut saling berinteraksi dan memberi ruang ekspresi bagi siapapun. Sejak itu pementasan kesenian tidak lagi berpusat pada gedung-gedung kesenian, tetapi menjadi tersebar di kantong-kantong kesenian tersebut.

Fenomena-fenomena di atas dapat ditengarai bahwa dari waktu ke waktu, sejak tari gaya Surakarta ke luar dari keraton sampai dewasa ini, telah banyak memunculkan kepribadian-kepribadian tertentu dan pemikiran-pemikiran yang sangat berarti bagi perkembangan tari. Rentetan

peristiwa tari yang berkenaan dengan konsep-konsep, prinsip-prinsip, dan pandangan-pandangan yang mendasari perkembangan tari gaya Surakarta dijadikan wahana untuk melihat hal-hal yang melatarbelakangi dan mencermati faktor-faktor yang mempengaruhi terjadinya dinamika tari Jawa gaya Surakarta.

Konsep-konsep, prinsip-prinsip, dan pandangan-pandangan dari para seniman sangat bervariasi, karena itu mempertanyakan faktor-faktor yang mempengaruhi perubahan tari gaya Surakarta menjadi sangat menarik mengingat masing-masing seniman memiliki latar belakang pengetahuan dan kepentingan yang berbeda-beda. Pemikiran-pemikiran tersebut tentu dapat dipandang sebagai persoalan yang menarik, untuk mengarahkan pemahaman terhadap empat hal, yaitu *pertama*, untuk melihat dan memahami isu-isu dan situasi-situasi yang berkenaan dengan perubahan tari gaya Surakarta dari perspektif pelaku perubahan; *Kedua*, mencermati secara sistematis yang dilakukan oleh para seniman dalam melakukan perubahan terkait dengan kepentingannya; *Ketiga*, menemukan pengetahuan yang mendalam terhadap perlakuannya dalam merubah bentuk, tema dan fungsi tari gaya Surakarta; dan *Keempat*, untuk mengenali aktualisasi sikap-sikap dan tindakan yang muncul atas adanya perubahan tari gaya Surakarta pada setiap dekadanya.

Dalam buku ini perbedaan pandangan antara tradisi dan modern dicermati sebagai variabel-variabel atau konsep-konsep yang memiliki karakteristik. Kontroversi-kontroversi tidak dipandang sebagai sesuatu yang problematik, melainkan dianggap sebagai pertanda daya hidup sejarah pertumbuhan dan perkembangan tari Jawa gaya Surakarta. Dalam pengertian lain, kajian ini dapat disetarakan sebagai studi *historiografi* mengenai dinamika Tari gaya Surakarta di luar keraton.

B. Tiga Persoalan Utama

Berdasarkan gejala-gejala tentang adanya dinamika Tari gaya Surakarta seperti yang telah diterangkan di atas, kemudian dapat dirumuskan tiga persoalan pokok yang

memandu arah penelitian ini. Adapun tiga persoalan tersebut dirumuskan sebagai berikut.

1. Bagaimana dinamika perubahan dan perkembangan tari gaya Surakarta?
2. Bagaimana bentuk-bentuk perubahan yang terjadi dalam dinamika Tari gaya Surakarta pada dekade 1940-2000 ?
3. Mengapa Tari gaya Surakarta mengalami dinamika perubahan dan perkembangan pada dekade 1940-2000 ?

C. Tujuan dan Manfaat

Berdasarkan tiga rumusan persoalan di atas, orientasi buku ini secara umum ditujukan untuk mengungkap dinamika tari gaya Surakarta pada dekade tahun 1940-2000. Adapun secara khusus buku ini ditujukan untuk: (1) Menemukan dinamika perubahan dan perkembangan tari gaya Surakarta. (2) Menyajikan persoalan kausalitas yang mempengaruhi terjadinya dinamika tari gaya Surakarta pada dekade 1940-2000. (3) Menemukan perubahan-perubahan bentuk, fungsi dan tema dalam dinamika tari gaya Surakarta pada dekade 1940-2000.

Sementara itu, manfaat yang diharapkan terwujud dari hasil kajian dalam buku ini adalah: (1) Bagi peneliti, secara metodologis dapat dijadikan sebagai model penulisan tari yang dibangun dari perspektif periodisasi sehingga sangat bermanfaat bagi upaya-upaya untuk pengembangan tari gaya Surakarta. (2) Pada dunia apresiasi, buku ini menunjukkan adanya dinamika perkembangan tari gaya Surakarta yang mengalami perubahan-perubahan bentuk pada setiap kurun waktunya. (3) Sedangkan dalam dunia pendidikan, memperkaya khasanah pengetahuan dan pengembangan kreativitas tari gaya Surakarta. (4) Memberi kontribusi bagi studi-studi seni tari yang dibangun dari perspektif bidang ilmu lain, seperti antropologi, sosiologi, komunikasi, ekonomi, dan ilmu lainnya.

D. Berpayung Teori Etnokoreologi

Dinamika tari gaya Surakarta yang terbentuk dari adanya kekuatan-kekuatan pemikiran baru tentu tidak terlepas dari keterkaitannya dengan pranata sosial, situasi, dan komunitas sosial-budayanya. Dinamika tari gaya Surakarta tersebut di dalamnya terkandung nilai pertumbuhan dan perkembangan yang memiliki banyak dimensi. Bukan hanya dimensi seni saja, melainkan juga dimensi-dimensi lain yang berkaitan dengan kehidupan sosial budaya. Penulisan buku ini menggunakan pendekatan multidisiplin dengan berpayung pada Etnokoreologi.

Etnokoreologi sebagai upaya pemantapan sebuah disiplin baru telah digagas oleh Soedarsono sebagai disiplin antar bidang. Di sini Soedarsono menegaskan perlunya pemantapan disiplin Etnokoreologi sebagai ranah *dance studies*.³³ Di Amerika, pendekatan etnokoreologi diketahui mulai muncul sekitar tahun 1960-an. Etnokoreologi menekankan pentingnya pemahaman mengenai bahan dan materi yang terkait dengan pola persebaran gaya, sejarah tradisi lisan, teori tindakan, teori gerak, dan konsep estetis koreografis. Ia juga menekankan pentingnya perekaman lewat notasi dan audio visual untuk lebih menciptakan kekuatan unsur koreometrika dalam tradisi peristilahan yang digunakan sebagai mode ekspresi masyarakat pemilik tradisi tari setempat.³⁴ Etnokoreologi digunakan dalam penyusunan buku ini, terutama untuk mendeskripsikan fenomena perubahan bentuk dan teknik tari gaya Surakarta dengan menggunakan notasi *Laban*.

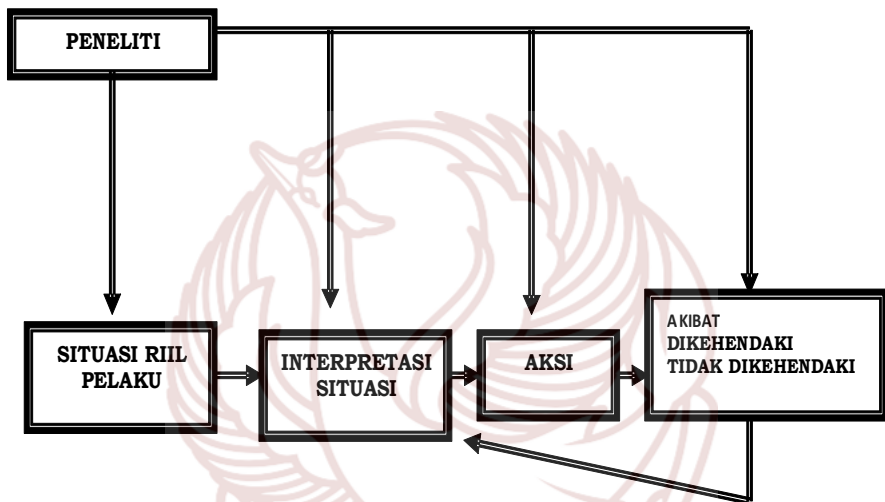
Penulisan buku ini menguraikan dimensi ruang dan waktu dinamika tari gaya Surakarta. Dimensi ruang dan waktu historis inilah selanjutnya yang dijadikan subjek kajian sejarah, mengingat tulisan ini bermaksud mengungkap permasalahan-permasalahan yang berkaitan dengan aspek-aspek kesejarahan, yaitu segala pemikiran baru yang berkenaan dengan perkembangan, kesinambungan, pengulangan, perubahan dan termasuk penyebarannya, baik itu menyangkut fungsi, bentuk, garap dan lain-lain.

Pendekatan sejarah di dalam buku ini lebih ditekankan pada pendekatan multi dimensional. Dikatakan Rustopo bahwa penulisan sejarah penting untuk menerapkan prinsip metodologi sejarah yang mutakhir, yaitu pendekatan multi-dimensional. Pendekatan ini berbeda dari pendekatan sejarah konvensional. Pendekatan sejarah konvensional didominasi sejarah politik, lebih menekankan aspek deskriptif-naratif, dan hasilnya hanya sebatas deskripsi fakta yang tersusun secara kronologis³⁵ dan terjebak pada determinisme³⁶, sementara uraian segi struktural secara eksplisit tidak dikenal.³⁷ Karena itu, penyusunan buku ini dilakukan dengan pendekatan multidimensional yaitu pendekatan yang tidak berhenti pada hasil deskripsi fakta secara kronologis, tetapi diteruskan dengan pencarian jawaban atas pertanyaan “mengapa terjadi perkembangan, kesinambungan, pengulangan, perubahan, atau pun penyebaran?” Langkah-langkah ini perlu dilakukan agar semua data dan fakta dapat direkonstruksi menjadi pengetahuan yang bermakna dan dijelaskan secara lebih luas dan mendalam. Semua data dan fakta ditempatkan dalam konteks tertentu. Ide-ide dan pandangan-pandangan yang mendasari tindakan dan kejadian tertentu ditempatkan dalam konteks situasinya.

Situasi dari setiap kurun waktu perkembangan seni, pada dasarnya merupakan aksi dari para tokoh seni atas kepekaannya dalam menginterpretasikan situasi yang dihadapinya. Karena itu, pendekatan situasional Berkhofer yang berakar dari teori analisis sejarah dapat dimanfaatkan. Teori analisis sejarah yang lebih menekankan pada pendekatan situasional digunakan untuk melihat seputar tokoh tari dalam konteks ruang dan waktu. Pengamatannya difokuskan kepada bagaimana para *empu* tari dan seniman muda merespons situasi sosial-budaya dan politik yang terjadi. Dari analisis situasional ini didapatkan informasi tentang faktor-faktor yang menyebabkan terjadinya perubahan paradigma tari gaya Surakarta. Asumsinya adalah bahwa situasi sosial, ekonomi, budaya, dan politik berpengaruh secara kuat terhadap situasi karya tari gaya Surakarta.

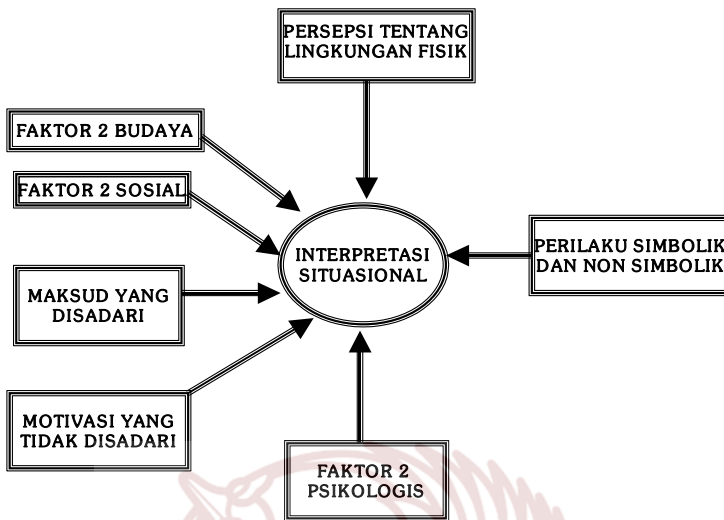
Pada umumnya para seniman yang telah ditokohkan,

memiliki kepekaan terhadap berbagai fenomena yang terjadi di tengah-tengah masyarakat. Munculnya dinamika pemikiran baru dalam kehidupan tari gaya Surakarta sangat dimungkinkan akibat adanya seniman-seniman kreatif yang mampu menerjemahkan situasi sosial-budaya pada zamannya. Teori analisis sejarah dengan pendekatan situasional dapat digambarkan sebagai berikut.



Gambar 1. Pendekatan Situasional.³⁸

Pendekatan situasional dikembangkan dari interpretasi situasi penulis. Interpretasi situasi ini senantiasa dipengaruhi oleh faktor-faktor budaya, sosial, maksud yang disadari, motivasi yang tidak disadari, psikologis, perilaku simbolik dan non simbolik, termasuk persepsi tentang lingkungan fisik. Untuk lebih jelasnya dapat pada bagan diagram berikut ini.



Gambar 2. Pendekatan Interpretasi Situasional.³⁹

Penerapannya dalam buku ini adalah faktor-faktor yang mempengaruhi interpretasi situasional sebagaimana diagram di atas untuk melihat persoalan lembaga tari, tokoh tari, dan masyarakat tari dekade tahun 1940–2000.

Dinamika pemikiran baru dalam perkembangan tari gaya Surakarta, selanjutnya diungkap berdasarkan persoalan pikiran-pikiran dan tindakan-tindakan seni yang telah berkembang. Mempersoalkan pikiran-pikiran, menurut Solomon dan Higgins, berarti membicarakan tentang aneka kecenderungan bertingkah laku.⁴⁰ Dapat dikatakan bahwa perkembangan tari gaya Surakarta telah banyak muncul pemikiran-pemikiran dan tindakan-tindakan kreatif. Pembaruan tari yang terjadi pada setiap pergeseran waktu itu selanjutnya dikembangkan untuk melacak kejadian-kejadiannya berdasarkan prinsip kontekstual. Prinsip pemikiran kontekstual yaitu setiap kejadian atau peristiwa atau situasi itu tidak terjadi *in vacuo* atau dalam kevakuman atau kekosongan, melainkan terjadi dalam konteks sosial historis tertentu.⁴¹

Untuk mendalami nilai-nilai kreativitas dikaji berdasarkan pemikiran dari Toeti Herraty Noerhadi dalam bahasannya tentang kreativitas dan evolusi budaya.

Menurutnya, sejarah manusia dapat dikembalikan pada interaksi antara dua gerak psikologis: *pertama*, yang bersifat pengendalian konservatif (terikat adat istiadat serta tradisi yang menjamin kontinuitas kebudayaan) dan satu daya kreatif yang mempertanyakan pengalaman masa lalu dan menghadapi tantangan pembaharuan. *Kedua*, gerak yang bertentangan ini sama-sama diperlukan. Kebudayaan yang dilihat sebagai suatu kegiatan menampilkan suatu gerak keresahan selalu menunjuk pada upaya kreatif untuk mengubah situasi lama, untuk mengadakan restrukturisasi terus menerus.⁴² Pada kenyataannya proses pembaharuan merupakan peristiwa yang melibatkan beberapa pihak yaitu seniman, lembaga pengayom, dan masyarakat. Lembaga lebih berfungsi sebagai wadah untuk mencapai visi dan misi ke depan. Seniman lebih berperan sebagai kreator yang menterjemahkan visi dan misi lembaga. Adapun peran masyarakat, di samping sebagai konsumen sekaligus berperan pula sebagai filter pembaharuan terutama dalam persoalan *taste* atau selera zaman yang senantiasa berubah.

Selo Sumardjan menekankan bahwa orang yang benar-benar kreatif memiliki sistem nilai dan sistem apresiasi hidup sendiri yang mungkin tidak sama dengan nilai-nilai yang dianut masyarakat ramai. Kreativitas merupakan sifat pribadi seorang individu dan bukan merupakan sifat sosial yang dihayati oleh masyarakat. Meskipun demikian, menurutnya, kemampuan kreatif individu tidak sama sekali lepas dari pengaruh kebudayaan dan masyarakat yang mengelilinginya.

Selanjutnya ditegaskan pula bahwa timbul dan tumbuhnya kreativitas serta berkembangnya suatu kreasi yang diciptakan oleh individu tidak luput dari pengaruh masyarakat di mana individu itu hidup dan bekerja. Juga ditegaskan bahwa dalam kreativitas mempunyai hubungan dengan adanya perkembangan teknologi: teknologi dapat membatasi atau meluaskan kreativitas.⁴³

E. Metode Pelacakan

Penggunaan data kualitatif menjadi konsentrasi utama penelitian untuk penulisan buku ini. Pertti Alasuutari dalam

salah satu bukunya yang berjudul '*Researching Culture: Qualitative Method and Cultural Studies*' menyatakan bahwa, penelitian yang mengandalkan data kualitatif untuk menyelidiki data sebanyak mungkin dengan pertanyaan-pertanyaan 'mengapa' dan 'bagaimana' dalam mengungkap misteri yang berada di belakang data kualitatif.⁴⁴ Penelitian ini dirancang dengan menggunakan asumsi-asumsi penelitian kualitatif yang multi disiplin, bertolak dari ilmu-ilmu sejarah, sosial, dan koreografi. Penggalan data awal dilakukan dari hasil-hasil penelitian yang sudah pernah dilakukan termasuk pustaka-pustaka lainnya. Kajian-kajian itu memberikan inspirasi untuk menelusuri permasalahan yang telah diajukan di depan. Untuk mempertajam aktualitas data maka ditindaklanjuti dengan memasuki wilayah dinamika pemikiran baru dalam perkembangan tari Jawa gaya Surakarta. Guna mempertajam pemahaman dilakukan studi *sejarah lokal* yang berkaitan dengan berbagai bentuk interaksi sosial budaya terutama terhadap persoalan dinamika pemikiran baru dalam perkembangan tari Jawa gaya Surakarta.

Seluruh data dikumpulkan selain melalui studi kepustakaan juga melalui studi lapangan yang dilakukan pada tahun 2008 sampai 2010. Data kepustakaan difokuskan pada sumber-sumber yang relevan dengan topik. Termasuk di dalamnya literatur mengenai konsep-konsep dan teori-teori yang berhubungan dengan objek penelitian guna dijadikan landasan untuk menganalisis data penelitian. Data yang dijarah berupa data kebahasaan dan data tindakan. Data kebahasaan digunakan untuk menelusuri pemahaman terhadap pandangan-pandangan tradisi dan modern terhadap perkembangan tari dekade 1940–2000. Penjarangan datanya dilakukan melalui riset pustaka dan wawancara.

Riset pustaka berupa studi mengenai dokumen-dokumen yang menginformasikan sejumlah keterangan yang berkenaan dengan situasi dan gejala dinamika tradisi-modern di dalam tari Jawa gaya Surakarta. Riset pustaka dilakukan antara lain di perpustakaan Radya Pustaka Mangkunegaran, Perpustakaan Reksa Pustaka, termasuk pusat-pusat penjualan buku bekas seperti di Manahan, Alun-alun Utara, dan lain-lain.

Adapun wawancara dilakukan langsung dengan para pelaku, pemerhati dan budayawan pada umumnya yang mengalami peristiwa-peristiwa kesenian terkait dengan adanya perubahan-perubahan tari gaya Surakarta seperti Sentot penari Sardono W. Kusuma, Purwani yang aktif di dalam kelompok YASBI, termasuk para aktivis PKJT dan lain-lain. Untuk menelusuri tindakan-tindakan yang mencerminkan sikap budaya saat itu, juga dilakukan dengan wawancara dengan para budayawan terkait. Di samping itu penulis juga melakukan observasi partisipan, dan penulis sendiri yang dalam kajian ini termasuk pelaku dan terlibat langsung dalam proses-proses perubahan Tari Gaya Surakarta.

Untuk penguatan dan mengkritisi hasil kajian, dilakukan pula studi terhadap kendala kultural bagi seorang pengembang tari dalam memperjuangkan tindakan tarinya, penjangkaran datanya dilakukan melalui studi kepustakaan, dokumentasi dan wawancara yang mendalam.

Pengamatan dan wawancara dilakukan dengan cara mengunjungi tempat-tempat terkait yaitu Taman Budaya Surakarta, Institut Seni Indonesia Surakarta, Sekolah Menengah Kejuruan Negeri 8 Surakarta, Studio Sono Seni Kemlayan, sanggar-sanggar tari dan tempat-tempat kegiatan tari di masyarakat pada umumnya. Dalam pengamatan tersebut peneliti berupaya memahami dan menggali data melalui wawancara tentang bagaimana proses pengajaran, latihan dan pementasan berlangsung. Aktivitas seperti halnya seminar, diskusi, pembimbingan karya, pembuatan karya termasuk menjadi bagian kerja penelitian secara tidak langsung. Untuk mendukung pengamatan, penulis juga melakukan perekaman terhadap peristiwa-peristiwa terpilih menggunakan teknologi audio-visual, kamera video, kamera foto, *tape recorder* dan lain-lain. Perekaman peristiwa ini terutama untuk mencermati kembali dinamika pemikiran baru yang masih berkembang, sekaligus untuk bahan revisi.

Analisis data pada tingkat makro diarahkan pada pola-pola pemahaman dan interaksi sosial di lingkungan masyarakat seni pertunjukan tari Jawa gaya Surakarta. Termasuk juga terhadap lingkungan ilmiah dan budaya

seperti halnya dalam forum seminar, diskusi, simposium, bedah buku dan lain-lain. Unit analisis pada tingkat mikro difokuskan pada dinamika pemikiran baru pengembangan tari dalam masyarakat seni pertunjukan tari Jawa gaya Surakarta. Selanjutnya menghubungkan kontinum aspek makroskopis dengan mikroskopis yaitu pandangan dunia tari dalam menanggapi dan menerima aksi individu terhadap upaya-upaya pembaharuan dan pelestarian tari dilakukan dengan menggunakan analisis sosial.

Mengenai hubungan antara aspek makroskopis dan mikroskopis tersebut Ritzer⁴⁵ menegaskan bahwa hubungan tersebut terbagi ke dalam hubungan empat tingkat realitas sosial sebagai berikut.

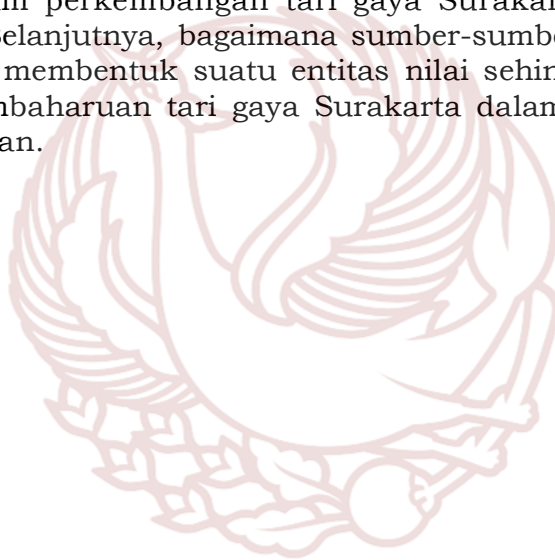
1. Makro-objektif, contohnya norma hukum, bahasa dan birokrasi.
2. Makro-subjektif, contohnya termasuk norma-norma, nilai-nilai dan kultur.
3. Mikro-objektif, contohnya berbagai bentuk interaksi sosial seperti konflik, kerja sama dan pertukaran.
4. Mikro-subjektif contohnya proses berpikir dan konstruksi sosial realitas.

Berbagai tingkat realitas sosial tersebut selanjutnya diperlakukan secara integratif. Artinya, setiap persoalan khusus yang dikaji diselidiki dari sudut pandang yang terpadu. Dalam implementasinya, persoalan Makro-objektif, mengkaji peristiwa-peristiwa yang terjadi di dalam lembaga formal seperti PKJT, ASKI, KOKAR, HBS dan lain-lain. Pada persoalan Makro-subjektif, mengkaji peristiwa-peristiwa yang terjadi di lingkungan sumber budaya terkait dengan persoalan adat-istiadat dan tradisi Tari Gaya Surakarta. Persoalan Mikro-objektif, mengkaji berbagai bentuk interaksi sosial seperti konflik, kerja sama dan pertukaran pandangan. Terakhir persoalan Mikro-subjektif, mengkaji proses berpikir dan konstruksi sosial terkait dengan realitas peristiwanya.

Data-data yang berhasil dikumpulkan diinterpretasikan dan dipilah-pilahkan menurut sifat datanya, apakah sebagai fakta sikap, fakta pemikiran, fakta

teknik, fakta bentuk, termasuk di dalamnya fakta psikologis. Fakta bentuk dan fakta teknik dianalisis dengan menggunakan notasi *Laban*. Sampai saat ini notasi *Laban* dapat dipandang sebagai cara terbaik untuk mendeskripsikan bentuk dan teknik gerak terutama menyangkut gerak berpindah arah (*locomotion*), gerak murni (*pure movement*), gerak maknawi (*gesture*).⁴⁶

Proses-proses analisis dan interpretasi data dalam penerapannya dilakukan dengan menggunakan model siklus, yaitu sebagai perwujudan makna yang saling terkait menjadi sebab akibat dalam suatu perputaran perubahan. Dengan demikian, analisis data mencerminkan dinamika pemikiran baru dalam perkembangan tari gaya Surakartadi di luar keraton. Selanjutnya, bagaimana sumber-sumber itu secara kompleks membentuk suatu entitas nilai sehingga terbuka akses pembaharuan tari gaya Surakarta dalam dunia seni pertunjukan.



CATATAN AKHIR:

¹ Santosa SP, *Mewarisi dan Memperbarui Warisan Budaya Nasional*, (Jakarta : Depdikbud, 1980), 27

² Van Peursen, *Strategi Kebudayaan*, (Yogyakarta : Kanisius, 1976), 27

³ Santosa SP, *Mewarisi dan Memperbarui Warisan Budaya Nasional*, (Jakarta : Depdikbud, 1980), 33.

⁴ Dalam Pamardi, "Tari Gaya Surakarta, Dari Keraton Menuju Keluar Tembok," makalah untuk naskah jurnal Intercultural Studies St. Andrew's University, Osaka Japan 2001), 2

⁵ Wisadirana, *Sosiologi Pedesaan, Kajian Kultural dan Struktural Masyarakat Pedesaan*, (Malang : UMM Press, 2005), 68-69.

⁶ Herbert Read, *Seni : Arti dan Problematikanya*, (terj. Soedarso SP) (Yogyakarta : Duta Waccana University Press, 2000), 4.

⁷ Soedarsono [R.M. Soedarsono], *Djawa dan Bali : Dua Pusat Perkembangan Drama Tari tradisional di Indonesia*, (Yogyakarta : Gajah Mada University Press, 1972), 58.

⁸ Sri Rochana W. dan Wahyu Santoso Prabowo, dalam *Standard Kompetensi Tari Yogyakarta, Surakarta, Bali* (Bandung : LPPM-ITB, 2002), 21.

⁹ Nursyahid, "Melacak Identitas Budaya Surakarta" (Surakarta : *Bulletin ASKI*, No.41/XII. 1987), 8

¹⁰ Budi Santosa, wawancara, Solo, 11 November 2011

¹¹ Budi Santosa, wawancara, Solo, 11 November 2011.

¹² Sastra Kartika, *Kridwayangga Pakem Beksa* (Surakarta, Toko Buku Trimurti, 1925).

¹³ Edi Sedyawati, *Pertumbuhan Seni Pertunjukan* (Jakarta : Sinar Harapan. 1991), 4, 187.

¹⁴ Nursyahid, "Melacak Identitas Budaya Surakarta" (Surakarta: *Bulletin ASKI*, No.41/XII. 1987), 8

¹⁵ Koentjaraningrat, *Kebudayaan Mentalitet dan Pembangunan*, (Jakarta: PT. Gramedia Pustaka Utama: 1974), 138.

¹⁶ George D. Larson, *Masa menjelang Revolusi Keraton dan Kehidupan Politik di Surakarta 1912 -1942*. Terj. A.B. Lapijan, (Yogyakarta: University Press. 1990), 277

¹⁷ Djoko Tutuko, "Dharmaning Siwi, Dharma Bakti Seorang Anak Kepada Leluhurnya, (Surakarta: Naskah Karya Tari , 2003), 7.

¹⁸ Rustopo, "Gendhon Humardani (1923-1983): Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni tradisi Jawa yang Modern Mengindonesia, suatu Biografi." (Tesis S2 Program Studi Sejarah Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada. Yogyakarta, 1990), 232. Lihat juga dalam S. Pamardi, "Peranan S. Maridi Dalam Perkembangan tari Jawa gaya Surakarta, Sebuah Biografi" (Tesis S-2 Program Studi Pengkajian Seni Pertunjukan Dan Seni Rupa Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada. Yogyakarta, 2000), 91-92.

¹⁹ Silvester Pamardi, "Peranan S. Maridi dalam Perkembangan Tari gaya Surakarta, sebuah Biografi", (Yogyakarta: Tesis Program Pasca-Sarjana

Universitas Gadjah Mada. Yogyakarta, 2000), 92.

²⁰Menurut Prof Fukami, pada masa itu, di Jepang sendiri, ada gerakan masyarakat menyumbangkan barang-barang yang terbuat dari besi untuk dijadikan peluru dalam rangka perang. Sehubungan dengan itu sangat dimungkinkan perampasan gamelan besi di sini juga untuk memenuhi persenjataan pula (dalam forum seminar di St. Andrew's University Japan tgl 31 Oktober 2001).

²¹Wawancara dengan S. Ngiliman 24 Nopember 1996, S. Maridi tanggal 27 Desember 1998.

²²Menurut R.M. Soedarsono, istilah PY pertama kali dimunculkan oleh Bagong Kussudiardjo ketika dalam kegiatan Pusat Olah Tari (POT) yang diikuti oleh seniman dari Surakarta dan Yogyakarta. Di POT inilah dimungkinkan Joko Suharjo mendapatkan istilah itu (wawancara, 21 Februari 2010).

²³Djatikoesoemo. "Beberapa Catatan tentang Sendratari Ramayana," surat masukan untuk Badan Penyelenggara Balet Ramayana. 1962, 3.

²⁴Rustopo. "Gendhon Humardani (1923-1983) : Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni tradisi Jawa yang Modern Mengindonesia, suatu Biografi" (Tesis S2 Program Studi Sejarah Fakultas Pascasarjana Universitas Gadjah Mada. Yogyakarta, 1990), 392 – 393.

²⁵Yulianti L. Parani, "Masalah-masalah Pembinaan Tari ", dalam Edi Sedyawati, ed. *Tari ; Tinjauan dari Berbagai Segi*(Jakarta: Pustaka Jaya. 1984), 55.

²⁶Termasuk dalam *emblemic style* atau gaya *emblem* sebagaimana disampaikan Sumaryono; Gaya *emblem* digunakan dan diungkapkan sebagai suatu bentuk kesadaran, sebagai suatu kelompok yang merasa memiliki identitas yang sama dan dimiliki oleh kelompoknya. Dalam Sumaryono, "Gaya dalam Seni Tari," *Jurnal Panggung*, Nomor XXXV Th. 2005 : 6.

²⁷ Diketahui bahwa Gendhon Humardani yang menjadi pilot utama dalam kegiatan tari ASKI-PKJT, sangat apresiatif terhadap George Balanchine. Mengenai hubungan antara Humardani dan Balanchine ini pertama kali diungkapkan oleh Soedarsono (R.M. Soedarsono, Wawancara 21 Februari 2010 dan R.M. Pramutomo 23 Februari 2010).

²⁸ S. Pamardi, "Gendhon Humardhani & George Balanchine Dalam Perjalanan Pulang" (Yogyakarta : Majalah Gong no. 1003/IX/2008), 39

²⁹Rustopo, "Gendhon Humardani (1923-1983) Arsitek dan Pelaksana Pembangunan Kehidupan Seni Tradisi Jawa yang Modern mengindonesia Suatu Biografi" (Yogyakarta: Tesis Program Studi Sejarah Jurusan Ilmu-Ilmu Humaniora Fakultas Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada, 1990), 82.

³⁰Wahyu Santosa Prabawa. "Perkembangan Tari Gagah Dewasa Ini" (Surakarta :Bulletin ASKI No. 21-V-1982), 17

³¹Philip Yampolsky, *Perjalanan Kesenian Indonesia sejak Kemerdekaan : Perubahan dalam Pelaksanaan Isi dan Profesi*, (Jakarta : PT Equinox Publishing Indonesia, 2006), 170.

³² Silvester Pamardi, "Peranan S. Maridi dalam Perkembangan Tari Gaya Surakarta, sebuah Biografi", Yogyakarta : Tesis Program Pasca-Sarjana UGM, 2000

³³R.M. Soedarsono. "Penegakan Etnokoreologi sebagai sebuah Disiplin." Makalah Simposium Etnokoreologi Nusantara yang diselenggarakan ISI Surakarta, 3-6. Lihat juga dalam R.M. Pramutomo ed. *Etnokoreologi Nusantara(batasan kajian, sistematika, dan aplikasi keilmuannya)* (Surakarta : ISI Press, 2007), 1-13.

³⁴R.M. Pramutomo. "Etnokoreologi." (Yogyakarta : Majalah Gong edisi 40/2002), 13.

³⁵ Rustopo dalam Waridi (ed). *Menimbang Pendekatan Pengkajian dan Penciptaan Musik Nusantara* (Surakarta: Jurusan Karawitan bkjs PPS dan STSI Press, 2005), 49.

³⁶Sartono Kartodirjo. *Pendekatan Ilmu Sosial dalam Metodologi Sejarah* (Jakarta: Gramedia, 1992), 47-49.

³⁷Kartodirjo, 1992, 52.

³⁸ Periksa Robert F. Berkhofer, Jr. *A Behavioral Approach to Historical Analysis* (Toronto:Collier-Macmillan Canada Ltd, 1971), 34.

³⁹ Berkhofer, 1971. 69.

⁴⁰ C.Robert & Solomon Higgins, Kathleen M. *Sejarah Filsafat* (Yogyakarta:Yayasan Bentang Budaya, 2002),565.

⁴¹Sartono Kartodirdjo. *Pemikiran dan Perkembangan Historiografi Indonesia Suatu Alternatif* (Jakarta : Gramedia. 1982), 219.

⁴²Toeti Heraty Noerhadi, 'Kreativitas : Suatu Tinjauan Filsafat' dalam S.C. Utami Munandar. *Kreativitas dan Keberbakatan, Strategi mewujudkan Potensi Kreatif dan Bakat*(Jakarta : PT. Gramedia Pustaka Utama, 2002), 185-86.

⁴³Sapardi Yosodipuro, "Kabudayan Jawi Hasumber Saking Karaton Surokarto," (Manuskrip Rekso Pustoko : H.380, 1982), 1

⁴⁴ Abdullan Ciptoprawiro, *Filsafat Jawa*, (Semarang. Balai Pustaka, 1992), 15.

⁴⁵Sapardi Yosodipuro, "Kabudayan Jawi Hasumber Saking Karaton Surokarto," (Manuskrip Rekso Pustoko : H.380, 1982), 1

⁴⁶Dari kata *ayom* menjadi *ngayom* artinya minta supaya ditolong dan dilindungi. *Pangayoman* artinya orang dan lain sebagainya yang dapat memberikan pertolongan dan perlindungan. (*Kamus Basa Jawa, Bausastra Jawa*, Yogyakarta : Kanisius, 2001), 35.